

METAFICCIÓN, FANTASÍA Y REALIDAD EN LOS CUENTOS DE MACHADO DE ASSIS

Ascensión Rivas Hernández
Universidad de Salamanca

A realidade é o luto do mundo; o sonho é a gala.

Machado de Assis, *A Semana*, 1893.

Son frecuentes las referencias literarias y metaliterarias en la obra de Machado de Assis. El autor, hombre instruido y versado en la escritura contemporánea y clásica¹, se planteaba, además, el acto de la composición de una forma consciente. Por eso, en sus obras reflexiona sobre asuntos como el contenido ficcional de la literatura, el punto de vista, la focalización narrativa, el valor del lector en la obra, la crítica o las relaciones entre la ficción y la realidad, y todo ello, a menudo, dentro de un estilo mordaz que lo convierte en uno de los escritores más originales de su tiempo².

En *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), Machado escribe tras la estela de Sterne o de Xavier Maistre, y demuestra haber leído con inteligencia la literatura inglesa del siglo XVIII. La novela está escrita con una ironía³ que no deja indiferente al lector, y con dosis inocultables de cinismo que revelan a un autor capaz de reinventar la realidad (Castro, 1999: 354), mientras muestra de forma consciente los entresijos del quehacer literario. Del mismo modo, el narrador de *Don Casmurro*⁴ (1899) se dirige a sus personajes, o hace comentarios explícitos sobre cómo ha realizado la escritura y

¹ Afrânio Coutinho (1959: 18) resume así las influencias literarias de Machado de Assis: a) De concepción y técnica literaria y estilo: clásicos portugueses, Camões, Frei Luís de Sousa, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, João de Barros, Filinto e Bernardes; Garret; clásicos griegos y latinos; la Biblia; Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Montaigne; Merimée, Stendhal, Gauthier, Flaubert, Diderot, Daudet, Maupassant, Poe, Xavier de Maistre; b) Influencias de humor: Cervantes y los ingleses Swift, Sterne, Dickens, Thackeray; c) Influencias filosóficas: Pascal, Montaigne, Schopenhauer, *Eclesiastés*. Sobre la biblioteca de Machado, véanse los artículos contenidos en la obra coordinada por Jobim (2001) y la “Introdução” del mismo Jobim (pp. 11-19).

² A pesar de las referencias literarias, de la consciencia ante el hecho literario y de las continuas alusiones al narrador, el lector de Machado de Assis no pierde la sensación de realidad que emana de sus novelas y relatos (Nunes, 1983: 15).

³ Sobre la ironía de *Blas Cubas*, véase Castro (1999: 356). En la nota 33 de la misma página, recoge bibliografía sobre el uso machadiano de la ironía en general y aplicado a otras obras. Sobre la cuestión narratológica en esta novela, véase Nunes (1983); sobre las fuentes de la novela, Caldwell (1970: 94-115).

⁴ Sobre *Don Casmurro* véase Gledson (1991) y Schwarz (1997).

cómo se ve obligado a contar “a grandes zancadas, capítulo sobre capítulo, poca enmienda, poca reflexión, todo en resumen” (1991: 246); y no le tiembla el pulso cuando censura la falta de atención de los lectores, al afirmar que los asuntos importantes “se deben inculcar en el alma del lector a fuerza de repetir” (1991: 139-140). Estos ejemplos, espigados entre muchos, reflejan a un autor preocupado por el acto de la escritura⁵, y lo suficientemente lúcido e irónico como para tomarse su trabajo con humor.

Las primeras obras de Machado mantienen un estrecho vínculo con el Romanticismo literario. Así en *Helena* (1876), la heroína tiene todos los rasgos de los personajes de ese período, desde el origen desconocido y misterioso⁶, hasta los acontecimientos que jalonan su vida, pasando por las incontables muestras de su interés por la lectura. En la novela, además, aparecen múltiples alusiones a la relación entre la realidad y la literatura. Entre ellas, hay referencias a *Otelo* que tratan de explicar el comportamiento de la madre de Helena, lo que vincula a la novela con el pasaje de *Don Casmurro* en el que la representación de la obra de Shakespeare ilumina a Bento sobre su situación personal⁷. La literatura, en este caso la referencia literaria, esclarece el comportamiento de los personajes y explica su forma de estar en el mundo⁸.

Los cuentos, género difícil⁹ en el que Machado solía ensayar sus “alquimias estilísticas” (Castro, 1999: 351), no solo abundan en menciones de obras escritas¹⁰. Además, el autor se plantea en ellos el modo de contar, con las implicaciones teóricas

⁵ También se hace eco de esta preocupación Domicio Proença (2010: 126) cuando afirma: “Machado de Assis va dominando gradualmente la técnica narrativa a lo largo de su obra. Esto se hace presente tanto en las novelas como en los cuentos. Se trata de un creador consciente de los recursos de los que se vale, fundados rigurosamente en su formación, casi digo en sus lecturas”.

⁶ “El origen de la muchacha seguía siendo un misterio, y era esto una ventaja grande, porque aquella oscuridad favorecía la leyenda, y todos podían atribuir el nacimiento de Helena a un amor ilustre o novelesco [...]” (p. 37). Sobre *Helena*, véase Caldwell (1970: 49-61), Nunes (1983: 34-40) y Schwarz, (1992: 89-112). Sobre las primeras novelas de Machado, véase Miguel Pereira (1982: 349-353) y Nunes (1983:18-46).

⁷ Así lo explica Schwarz (1997: 15): “Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um lencinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos”.

⁸ Sucede algo parecido en *Quincas Borba* (1891) cuando se compara la locura de Rubião con la de don Quijote. Sobre *Quincas Borba* y *Don Casmurro*, véase Caldwell (1970: 129-149).

⁹ El mismo Machado lo considera así en *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*, según recoge Proença (2010: 99): “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastandose dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”.

¹⁰ Sobre el influjo de otros cuentistas en Machado, véase Pasero (2000: 65).

que el hecho comporta. Hay en los relatos alusiones a autores, por ejemplo a Gonçalves Dias o a Molière en “Miss Dollar”; a Balzac en “El préstamo”; a Homero o a Rabelais en “La iglesia del diablo”, etc. La lista no pretende ser exhaustiva, desde luego. Cualquier lector de Machado conoce su debilidad por ese tipo de referencias, lo cual, en realidad, era un ejercicio de orgullo, y revela cierta necesidad de exhibir su vastísima cultura, precisamente por sus principios difíciles, su extracción social y su formación autodidacta¹¹.

Además, hay en los cuentos alusiones, a veces sorprendentes, a la ficcionalidad de la literatura, como sucede al principio de “El préstamo”¹², o a la escasa importancia que tiene el narrador para una lectora de argumentos –en “Noche de almirante”¹³–, o comentarios a propósito de la función del narrador y el punto de vista que revelan los conocimientos teóricos del autor¹⁴ e ilustran sobre su consciencia ante la escritura.

Son varios los relatos en los que Machado mezcla la realidad y la ficción, a veces bajo la forma de juego entre el sueño -o la ensoñación- y la realidad. En algunos, ese juego tiene una importancia capital porque forma parte de su sentido, como si fuese un elemento consustancial del mismo. Es lo que sucede, por ejemplo, en “La chinela turca”, “El espejo”, “Unos brazos” y “Mariana”¹⁵, como veremos a lo largo de este trabajo. Todos ellos, además, cuentan con un marcado carácter metaliterario, es decir,

¹¹ Sobre los orígenes humildes de Machado y sus principios autodidactas, véase Viana Filho (1984: 9-15) y Facioli (1982: 15).

¹² El relato se inicia con unas palabras que, si por una parte pretenden señalar el carácter ficcional de la literatura, por otra buscan dar carácter *real* a la historia narrada: “Voy a divulgar una anécdota, pero una anécdota no en el genuino sentido del término, que el vulgo incorporó a las fábulas consideradas ficticias. Esta es verdadera”. Cito por la edición de los cuentos a cargo de Alfredo Bosi (1978: 124). Todas las citas están tomadas de allí.

¹³ Al comparar la situación de una mujer que lee con fruición para terminar un libro, con el ansia de saber de Genoveva cuando escucha el relato de Deolindo, el narrador se pregunta “¿Qué le importa a la gran dama el autor del libro? ¿Qué importancia tenía para la muchacha el contador de aventuras?” (p. 168).

¹⁴ En “Doña Benedicta. Un retrato” leemos lo siguiente: “Eulalia fue hasta la ventana dejó correr la vista por el *campo*; y si les dijera que con una pizca de tristeza en los ojos, créanme que es pura verdad. No era, hay que aclararlo, la tristeza de los débiles o de los indecisos; era la tristeza de los resolutos, a quienes duele de antemano un acto, por la mortificación que ha de acarrear a los otros y que, no obstante, juran a sí mismos que habrán de realizar, y lo realizan. Acepto que no todas estas particularidades podían estar en los ojos de Eulalia, pero por eso mismo es que las historias son contadas por alguien, que se encarga de llenar las lagunas y descubrir lo escondido. Que era tristeza, eso es algo seguro; y que poco después los ojos sonreían ante un indicio de esperanza, tampoco es falso” (p. 106). Machado demuestra tener conciencia clara de su responsabilidad como narrador, inventando detalles, rellenando lagunas de la realidad o mostrando lo que permanece oculto cuando así le interesa. La realidad, en la que se fundamenta la ficción, es una determinada, pero el quehacer del narrador dando origen a lo que no se ve o adoptando una determinada perspectiva para contar, son fundamentales para lo literario y revelan de forma evidente su carácter ficcional.

¹⁵ “La chinela turca” y “El espejo” pertenecen al libro *Papeles sueltos* (1882); “Unos brazos” y “Mariana” a *Varias historias* (1896).

ofrecen referencias a la literatura como parte integrante del contenido o como asunto vinculado a los personajes. Y todos suponen, al mismo tiempo, antecedentes de lo que, a mediados del siglo XX, se denominaría “realismo mágico”, porque aunque están narrados desde el realismo, hay en sus tramas componentes que escapan a la lógica del mundo real, y que pueden encuadrarse dentro de lo considerado “mágico” o “fantástico”¹⁶.

“Mariana” es, sin duda, uno de los mejores relatos de Machado de Assis. Está perfectamente estructurado en tres capítulos –a pesar de su brevedad-, y cuenta con un argumento meditado y complejo que el lector va conociendo de un modo fragmentario, porque la información está sabiamente dosificada. De hecho, una simple lectura no es suficiente para comprender todo su alcance y su sentido. A ello contribuye, de forma decisiva, el trastrueque cronológico de la narración, cuyo valor es, precisamente, el de entregar una trama compleja sobre la que el receptor debe reflexionar que, al mismo tiempo, debe ser organizada para ser comprendida.

El cuento empieza *in medias res*, cuando Evaristo recuerda a Mariana, un amor del pasado. Al principio, se sabe que vivieron una gran pasión, pero tuvieron que separarse y él se marchó a París para olvidar. Dieciocho años más tarde, regresa a Río de Janeiro y siente curiosidad por saber qué habrá sido de ella después de tanto tiempo. El cariño parece ya olvidado, y el reencuentro sería el de dos viejos amigos.

En el primer capítulo vemos a Evaristo en su breve y programado regreso a Brasil, y la frase que inicia el relato es, precisamente, una pregunta sobre el paradero de la mujer: “¿Qué será de la vida de Mariana?” (p. 221). Se trata, bien es cierto, de una interrogación que no se formula al hilo de un deseo previo, sino de la curiosidad que surge tras despedirse de un amigo. El lector sabe, en este primer capítulo, que Evaristo tiene su vida hecha en París, que se marchó allí en 1872 –la historia principal tiene lugar en 1890-, y que poco a poco fue perdiendo la relación y el interés por sus orígenes, aunque la inquietud de un periodista parisino sobre la revolución de Río de Janeiro, le empuja a viajar a Brasil para conocer *in situ* la situación política y social del país. Es, de cualquier modo, un viaje con fecha de regreso a Europa, porque quiere volver para el estreno de una comedia en el *Odeón*. No le mueve el deseo de quedarse, puesto que

¹⁶ Como señala Silvio Castro (1999: 329) refiriéndose a la obra machadiana, “o seu realismo não é lo histórico, confinado à ortodoxia de escola, mas uma atitude diante da realidade expressa por uma concepção não comum da natureza”.

nada le puede retener ya en Río. Pero el paseo por la ciudad aviva el sentimiento de nostalgia por Mariana, y surge cierto interés por volver a verla. Al final de este primer capítulo, el autor implícito consigue reavivar el interés del lector al agregar nueva información sobre lo sucedido en el pasado, porque, como dice el narrador, “[E]l viaje de Evaristo a Europa no fue de placer, sino de cura” (p. 222), a lo que añade:

Ahora que la ley del tiempo había hecho su obra, ¿qué efecto produciría en ellos, cuando se encontrasen, el espectro de 1872, aquel triste año de la separación que a él casi lo volvió loco y a ella casi la mata? (p. 222).

El encuentro entre Mariana y Evaristo no se produce en la realidad, o, mejor dicho, suceden dos encuentros: uno en la realidad, que resulta frustrante, y otro en la imaginación que es la reproducción de un tercero sucedido en el pasado, cuando todavía se amaban. Lo interesante, en cualquier caso, es que en ambos persiste la relación con la literatura o lo literario, aunque con signo diferente.

En la realidad, Mariana actúa ante su antiguo amante como si entre ellos nunca hubiera existido una gran pasión, la que a ella la condujo a un suicidio finalmente abortado y a él al umbral de la locura y al exilio parisino. Cuando Evaristo visita la casa de la mujer, Javier, el marido, agoniza. Mariana se comporta entonces con una frialdad que a él le conturba casi tanto como el recuerdo del pasado. Así mismo, le conmueven el encuentro con ella y la situación que observa: la luz escasa, el gran silencio, el hombre en el trance de la muerte..., lo que prueba, frente a Mariana, su sensibilidad. La despedida entre los dos es glacial, y aunque el amor de entonces solo es un recuerdo, Evaristo se sorprende de la extremada indolencia de la mujer¹⁷ porque, como afirma el narrador,

Incluso recién, en la despedida, él sintió una puntada, algo que entorpeció su palabra, que lo privó de ideas y hasta de las simples fórmulas

¹⁷ Veremos más adelante que el narrador siembra algunas dudas sobre la sinceridad de esa apatía, en lo que supone una clara muestra del interés de Machado por revelar los entresijos, siempre complejos, del corazón humano.

banales de pesar y de esperanza. Ella, sin embargo, no acusó ante él la menor conmoción (p. 226).

Ante semejante indiferencia, el autor implícito proclama la superioridad del arte sobre la naturaleza, porque solo un retrato de Mariana, y no la Mariana real, es capaz de conservar, a un tiempo, su imagen física y su espíritu de entonces:

Y recordando el retrato de la sala de estar, Evaristo concluyó que el arte era superior a la naturaleza; la tela había guardado el cuerpo y el alma... (p. 226).

Tras la muerte del marido, un pariente le cuenta a Evaristo el gran amor que siempre había unido a la pareja, lo que, sumado al desafecto de Mariana, le hace sentir un gran despecho. Y en ello se observa, una vez más, la relación que establece el autor implícito entre la vida y la literatura, la vida que, curiosamente, adopta la forma de la relación entre dos seres ficcionales. En este sentido, cuando regresa a Europa y se entera del fracaso del estreno en el *Odeón*, anima a su amigo con palabras que ponen de relieve el vínculo entre la literatura y la realidad:

-Cosas del teatro, dijo Evaristo al autor para consolarlo-. Hay piezas que no se sostienen. Hay otras, en cambio, que logran mantenerse firmemente en cartel (p. 228).

Evaristo compara entonces la triple negación de Mariana¹⁸, que considera una obra sostenida en el tiempo, con el teatro. Si, por un lado, el cinismo que late en su afirmación trasluce la intensidad de su despecho, por otro, la vinculación con el género teatral pone de relieve las dudas del amante ante la sinceridad de ella, o al menos deja entrever el mundo de la ambigüedad machadiana. Las palabras de Evaristo, ¿son, solo,

¹⁸ Tres veces niega Mariana a Evaristo, y este hecho es una réplica de la triple negación de Pedro. “Tres veces sincera” (p. 228), resume al final el protagonista del relato refiriéndose a ello. En *Memorial de Aires* (1908), la última novela de Machado de Assis, el narrador alude, de forma explícita, a la negación bíblica en el pasaje en el que se conjetura sobre una triple negación de Fidelia, dentro de una hipotética relación entre Fidelia y Osório: “Tres veces negó Pedro a Cristo, antes de que el gallo cantase. Pero aquí no había gallo ni canto, sino cena, y ambos no tardarían en pasar a la mesa” (p. 55). Un ejemplo más de referencia literaria en la obra de Machado. Sobre *Memorial de Aires*, véase Caldwell (1970: 153-212)

una manifestación vehemente del disgusto, de su sentimiento de frustración ante la frialdad de la mujer? O, por el contrario, ¿con ellas se quiere extender la incertidumbre sobre los verdaderos sentimientos de Mariana, como ya sucediera de forma paradigmática a propósito de la posible infidelidad de Capitu¹⁹ en *Don Casmurro*?

El segundo encuentro entre ellos, cronológicamente el primero, tiene lugar en la imaginación, cuando él entra en la casa tras dieciocho años de ausencia. Todo permanece en el mismo lugar, pero el tiempo ha ajado los muebles y otros enseres. Tan solo el retrato de Mariana refleja a la mujer tal como era a los veinticinco años: la misma hermosura, la misma vitalidad, el alma intacta. Incluso es la mirada del cuadro la que vivifica a la de la realidad, y son los ojos pintados en el lienzo los que, al haber sido capaces de retener el tiempo, permiten a Evaristo recuperar sus antiguos sentimientos, animado por el recuerdo del pasado. Lo que sucede después –el encuentro– tiene lugar en la imaginación del que contempla²⁰. Ella baja de la tela, ambos se cogen de las manos y repiten una escena de amor que ya había tenido lugar. El tiempo se detiene entonces, y los amantes pronuncian “las palabras más dulces que jamás dijeron labios de hombre o de mujer, y las más ardientes también, y las mudas, y las desvariadas, y las suspirantes, y las de celo, y las de perdón” (p. 223). Y como dicen que sucede en el trance de la muerte, cuando se recuerdan como en una película los momentos cruciales de una vida, frente al retrato de la Mariana joven, Evaristo recupera un pasado que creía olvidado para siempre. La ensoñación, además, permite al autor implícito desgranar la historia de los amores adúlteros, de modo que el lector comprende, ahora sí, los entresijos de la relación y los motivos de un final tan desdichado. El valor de la imaginación es aquí extraordinario, y lo es en un doble sentido: solo el sueño permite el reencuentro, y además hace posible, ya en el plano de la diégesis, la narración de la

¹⁹ Sobre el caso de Capitu, véase la reflexión de Schwarz (1997: 9-18) y la réplica de Alves Pereira (1999: 22-34, sobre todo 31-33). Schwarz considera que resulta imposible decidir si Ezequiel es hijo, o no, de Escobar, que esa ambigüedad es uno de los pilares de la novela y que la idea de Bento al escribir es condenar a su mujer (16). Para apoyar su tesis, recoge unas palabras de Silviano Santiago (1978: 32) sobre el asunto: “Em resumo: os cítricos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” (en Schwarz, 1997: 16). Véase también Gledson (1991)

²⁰ La descripción de situaciones imaginadas como si fueran reales, es habitual en la narrativa de Machado. En *Memorial de Aires*, por ejemplo, Aires resume, ya al final de la obra, su atracción por Fidelia con estas palabras: “No terminaré esta página sin anotar que me pasó por la cabeza la figura de Fidelia tal como la dejé a bordo, aunque sin lágrimas. Se sentó en mi canapé y quedamos mirándonos el uno al otro, ella desbordante de encanto y yo esforzándome por desmentir a Shelley con todas las fuerzas sexagenarias que me quedaban” (p. 172).

parte nuclear de la historia. Parece claro que para Machado la fantasía supera a la realidad porque es más completa y permite lo que en la vida resultaría inviable. Solo allí se reencuentran los amantes, se detiene el tiempo, se vivifica la realidad y se profieren las palabras necesarias que la vida niega. Y solo desde allí se explica la parte fundamental de la historia: la infidelidad de Mariana y Evaristo.

También en “Unos brazos”²¹ el sueño resulta más valorado, porque es el único ámbito que permite el encuentro amoroso. En el relato se cuenta la historia de un adolescente, Ignacio, que se enamora de doña Severina, a cuyo marido sirve como aprendiz, y de la correspondencia de ella. La escena central tiene lugar un domingo²², cuando él sueña con un beso en el mismo momento en el que la mujer se lo da. Además, en la historia se observa una relación expresa entre esa secuencia, vinculada a lo onírico, y la literatura, porque antes de quedarse dormido, Ignacio está leyendo un folletín, y en su imaginación se confunden las heroínas con su enamorada. La lectura se convierte en la llave que abre la imaginación del muchacho, no solo porque al comenzar *La Historia de la princesa Magalona*²³ los personajes femeninos adquieren la imagen de la mujer amada, sino porque el libro le traslada a un estado en el que es posible la fantasía, un poco al modo en el que los románticos se abandonaban a innombrables paraísos, aunque de forma menos artificial. Pero si en el sueño de Ignacio se mezclan la realidad y la ficción, lo mismo sucede en la diégesis, y para ello el narrador utiliza frases de sentido ambiguo que no dejan claros los límites entre una y otra:

Al cabo de media hora dejó caer el folletín y fijó la mirada en la pared, de donde, cinco minutos después, vio salir a la dama de sus

²¹ Sobre este cuento, véase Bosi (1978: xxxi-xxxii) y Rivas Hernández (2010a: 43-47).

²² Para expresar la incommensurabilidad del hecho y del sentimiento concentrado en él, Machado sitúa la acción en domingo, y dice de él: “No era apenas un domingo cristiano; era un inmenso domingo universal” (p. 183). (“Não era só um domingo cristão; era um imenso domingo universal” –Machado de Assis, 1997, II: 494-). La referencia expresa al cristianismo revela que el día ha sido especialmente elegido por su simbología en ese contexto. Pero además, el uso de los adjetivos que acompañan a ese sustantivo pone de relieve que la grandeza de lo que sucedió sitúa esa jornada por encima del esplendor de un domingo cualquiera. Porque ese día fue *inmenso*, esto es, infinito, ilimitado en el tiempo; y *universal*, es decir, que lo comprende todo y que se extiende sobre todo el espacio. Los adjetivos, por lo tanto, revelan el extraordinario significado de la jornada para el protagonista.

²³ Se trata de una historia de origen medieval, distribuida en pliegos de cordel, titulada *Historia de la princesa Magalona y su amante Pierre*. Sobre los pliegos de cordel en Brasil, véase Fachine Borges (1996).

desvelos. Lo natural era que se sorprendiera; pero no se sorprendió. Si bien con los párpados cerrados, la vio brotar de allí completamente detenerse, sonreír y encaminarse hacia la red.

Era ella en persona; eran sus propios brazos (p. 183).

En la historia, doña Severina también se aproxima a la red en la que duerme Ignacio, y en ese momento se mezclan el sueño –o los sueños- y la realidad, porque, como durante la noche ella había soñado con él, bien podría ser posible que en aquel momento “él estuviese soñando con ella” (p. 184), según dice el narrador. El sueño, es decir, la imaginación, la ficción, se convierte en el lugar del encuentro, en el espacio que permite lo que en el estado de vigilia no es posible. Es entonces cuando varía la perspectiva, y de doña Severina, toda sentimientos y emociones, la narración pasa a estar centrada en el narrador omnisciente, que mira por encima de los personajes con una visión más amplia que los engloba a los dos. Solo mediante este cambio de focalización es posible contar la mezcla entre la ficción del sueño y la realidad, la simultaneidad de un beso a un tiempo vivido e imaginado:

¡Qué pena no poder vernos los sueños unos a otros! Doña Severina se hubiera visto a sí misma en la imaginación del muchacho; se hubiera visto ante la red, risueña y de pie para después inclinarse, tomarle las manos, llevarlas hasta su pecho, y allí, sobre ellos, cruzar sus brazos, los famosos brazos. [...] Dos, tres o cuatro veces, la figura se desdibujó para aparecer enseguida, venida del mar o de otra parte, entre gaviotas o atravesando el pasillo, [...]. Y volviendo, se inclinaba sobre él, lo tomaba nuevamente de las manos y cruzaba sobre el pecho los brazos, hasta que, inclinándose aún más, cerró sus labios y le dejó un beso en la boca.

Aquí el sueño coincidió con la realidad, y las mismas bocas se unieron en la imaginación y fuera de ella. La diferencia consistió en que mientras la visión no se apartó, la persona real, apenas consumado el acto, huyó hacia la puerta, avergonzada y temerosa.” (pp. 184-185).

Como se lee en el texto, ella le mira y le ve por fuera mientras él sueña, y el narrador cuenta lo que sucede en el sueño del muchacho, aquello que la mujer no sabe. Ignacio está soñando con doña Severina, a la que ve de pie, inclinarse, cogerle las manos, llevarlas hasta su pecho y colocar sobre ellas sus brazos. Es la imaginación, lo que no puede percibir aunque está mirándole. Al final, Ignacio se figura que ella le da un beso en la boca, y es entonces cuando, sin saberlo ninguno de los dos, la realidad y la ilusión coinciden. Los protagonistas lo ignoran todo, y el lector se convierte en un observador indiscreto y privilegiado al que el narrador le permite contemplar juntas las dos realidades. La única diferencia es que, como en el sueño están desinhibidos los condicionantes sociales, ella no se aparta, y sí lo hace en la realidad cuando se da cuenta de que ha caído en la tentación del muchacho púber. Por eso, lo sucedido tiene un significado diferente para cada uno de los dos. A Ignacio, que lo ha vivido en el sueño, le deja un recuerdo gozoso, pero Severina, que lo vivió en la realidad, se abandona a sentimientos de vergüenza y de confusión. Él, además, es un adolescente que no sabe casi nada de la vida, mientras ella, que está casada, se siente culpable porque le besó de forma consciente y premeditada. Estos son los motivos por los que Ignacio no comprende ni el cambio de actitud de la mujer ni que le expulsen de la casa, pero la sensación le ha resultado tan placentera que el recuerdo de aquel beso le acompañará siempre:

No importa; se llevaba consigo el sabor del sueño. Y a través de los años, en otros amores, más efectivos y duraderos, no encontró nunca ninguna sensación que fuera igual a la de aquel domingo, en la *Rua da Lapa*, cuando él tenía quince años. Él mismo exclama a veces, sin saber que se engaña:

-¡Y fue un sueño! ¡Nada más que un simple sueño!”²⁴ (p. 185).

El sueño, la ficción, también descubre en este relato su valor extraordinario, porque allí no hay obstáculos sociales que impidan vivir sin temor ni pesar. La realidad, por el contrario, es imperfecta porque empeora la vida al no permitir el amor y el placer. Una

²⁴ Como bien señala Bosi (1982: 454) al comentar esta frase, “[o] medo colou em ambos a máscara da inocência; protegeu-os do marido e protegeu-os um do outro”.

vez más, Machado de Assis subraya la superioridad de la imaginación, aunque en ella las situaciones amorosas no se vivan de forma plena.

En “La chinela turca”²⁵ asistimos, de nuevo, al juego entre la ficción y la realidad, que tiene lugar dentro de un ámbito metaliterario y de ensoñación al mismo tiempo. El Mayor Lopo Alves visita al licenciado Duarte en el momento en el que está a punto de salir para un baile donde se encontrará con su prometida. Ha escrito un drama y quiere que Duarte le dé su opinión. Unas semanas antes, había asistido a la representación de una pieza “del género ultrarromántico” (p. 93), que es la que le inspira la suya. El narrador censura severamente este texto, y la crítica deslizada por el autor implícito adquiere carácter universal contra un período y un género:

Nada había de nuevo en aquellas ciento ochenta páginas, a no ser la letra del autor. En su mayoría eran, tanto las escenas como los caracteres, las *ficelles* y hasta el estilo, del tipo más acabado del romanticismo despeñado. Lopo Alves se empeñaba en presentar como fruto de su invención, lo que no pasaba de ser mero aderezo de sus reminiscencias. En otra ocasión la obra hubiera sido un buen pasatiempo. Había ya en el primer cuadro, que era una especie de prólogo, un niño robado a su familia, un envenenamiento, dos encapuchados, la punta de un puñal y cantidad de adjetivos no menos afilados que el puñal. En el segundo cuadro se describía la muerte de uno de los encapuchados, que había de resucitar en el tercero, para ser detenido en el quinto, y matar al tirano en el séptimo. Además de la muerte aparente del encapuchado, se producía en el segundo cuadro el rapto de la niña, ya entonces muchacha de diecisiete años, un monólogo que parecía durar igual plazo y el robo de un testamento (p. 94).

El juicio de Machado sobre las obras epigonales del romanticismo es feroz²⁶. En esta breve descripción censura la acumulación de lances, los personajes estereotipados,

²⁵ Sobre este cuento, véase Cravzow (1988: 144-147).

²⁶ En opinión de Carlos Alberto Pasero (2000: 62), “la crítica teatral aquí encarna todo el campo literario y desde ella el autor se libera de la pesada carga de amaneramientos de un romanticismo ultracodificado

la inverosimilitud, el incumplimiento de la regla de las tres unidades, el estilo rimbombante, etc., y lo hace por medio de la metaficción, es decir, utilizando para ello una obra inventada por uno de sus personajes. Pero además, la lectura de este texto se une al enfado de Duarte porque no puede asistir al baile, lo que provoca una situación onírica y disparatada, como se verá más adelante.

Lopo Alves lee su drama en voz alta, mientras Duarte pierde el hilo y se imagina el baile, a Cecilia, el ambiente, la música... Nada marca la transición dentro de la diégesis, y el relato continúa así:

Volaba el tiempo, y el oyente ya había perdido la cuenta de los cuadros. La medianoche ya había sonado hacía mucho; el baile estaba perdido. De pronto vio Duarte que el Mayor volvía a enrollar el manuscrito, se incorporaba, se enderezaba, clavaba en él unos ojos odiosos y malos, y salía arrebatadamente del escritorio (p. 94).

A partir de entonces cambian el tono y los personajes del cuento. La historia empieza a tener tintes absurdos, con individuos extraños y situaciones inexplicables: un hombre se presenta en casa del licenciado, dice ser policía y lo acusa del robo de una chinela turca muy valiosa. Le llevan en coche a un lugar donde, después de atravesar corredores, llegan a un salón muy elegante. Aparece un sacerdote y le informa de que la chinela turca nunca había sido robada, y de que todo ha sido una artimaña para llevarle hasta allí. Él, que percibe la incoherencia, pero que sospecha que todo tiene que ver con su relación con Cecilia, se desespera, mientras los lances disparatados se suceden. Finalmente, Duarte se despierta y regresa a la realidad en el momento en el que el Mayor termina la lectura del drama.

En la traslación entre la realidad y la fantasía domina una absoluta ambigüedad. El lector sospecha que algo extraño sucede no porque se lo diga el narrador, sino porque percibe cambios en la historia y en los personajes, y porque observa que la insensatez se ha adueñado de la trama. Es la literatura -en este caso la lectura en voz alta- la que provoca el tránsito, y sobre todo es la acumulación de lances inverosímiles en el drama, y el aburrimiento y la frustración, lo que estimula la pérdida del estado de consciencia.

de gusto masivo que hacía del enredo complicado, los secuestros misteriosos y los embozados, resortes de su éxito”.

Hay en “La chinela turca” tres historias que se confunden y se mezclan: la *real* (Duarte quiere ir al baile para encontrarse con Cecilia, pero no puede porque Lopo Alves le lee su obra), la del texto literario del Mayor y la del sueño. Entre esta y la realidad hay cierto parecido en algunos aspectos, lo cual permite relacionarlas y dar cierta coherencia al sinsentido de la primera. En las dos, se habla de un posible casamiento; la muchacha que aparece en el sueño, además, se parece mucho a Cecilia: las dos son rubias y tienen los ojos azules, aunque la onírica, como señala el narrador, parece sacada de la expresión de un poeta:

No era una mujer, era una sílfide, una visión de poeta, una criatura divina (p. 98).

Al igualar a las dos protagonistas, Machado pone en solfa a su propio personaje, su carácter romántico, porque también ella había sido descrita con metáforas rimbombantes y estereotipadas:

[...] tenía los más finos cabellos rubios y los más pensativos ojos azules que este clima nuestro, tan avaro en ellos, haya jamás producido (p. 92).

Es un ejemplo más de metaficción, y con él el autor implícito ironiza sobre la propia escritura del relato. Es como si dijera, con sorna, que tan literaria es la muchacha del sueño como la misma Cecilia, y con ello se tomara a broma la relación entre la ficción y la realidad.

En esa amalgama que tiene lugar entre los diversos niveles de la ficción, Duarte intenta explicarse, dentro del sueño, el absurdo de la pesadilla desde la realidad, lo que confunde al lector que, ante la ausencia de razones, queda atrapado en un juego de espejos donde el autor implícito no solo mezcla realidades, sino que además juega con las metáforas y con sus posibles significados, como se observa en el siguiente fragmento:

Indolentemente, el joven se reclinó en la otomana... ¡En la otomana! Esta circunstancia trajo a la memoria del muchacho el principio de la aventura y el robo de la chinela. Algunos minutos de reflexión le bastaron para ver que la bendita chinela era ahora algo más que problemático. Cavando más hondo en el terreno de las conjeturas, le pareció encontrar una explicación nueva y definitiva. La chinela era indudablemente pura metáfora; se trataba de Cecilia, que él había robado, delito por el cual lo quería castigar su ya imaginado rival (p. 96).

Con todo, lo más interesante es el título del relato. Sorprende que este sea “La chinela turca”, cuando la mención a ese calzado aparece de forma tangencial, y no en la historia principal sino en el sueño de uno de los personajes. Pero con ello, Machado pone de relieve la importancia que concede a la parte imaginativa del cuento, como si eso fuera, precisamente, lo más significativo. Se subraya así el extraordinario valor de lo ficcional –de lo metafictional también-, que aparece corroborado en las últimas líneas de la fábula por medio de las palabras de Duarte:

-Ninfa²⁷, dulce amiga, fantasía inquieta y fértil, tú me salvaste de una pésima pieza con un sueño original, reemplazando mi tedio por una pesadilla: fue un buen negocio y una grave lección: me probaste una vez más que el mejor drama está en el espectador y no en el escenario²⁸ (p. 100).

La fantasía, dice Machado, es importante, porque salva al hombre de historias atroces y tediosas. La literatura se revela, una vez más, superior a la realidad. Pero además, el autor proclama aquí el valor tanto de la lectura como del que lee e interpreta las obras. El lector, y a su lado la imaginación, es fundamental para que el ejercicio

²⁷ Caldwell (1970: 125) recoge un texto publicado en *A Semana* en el que Machado subraya el valor de las Musas: “Long live the Muses! Those beautiful, ancient maids that do not grow old or ugly. They are the most solid thing there is beneath the sun” (En “A Semana”, Mar. 11, 1894, en Machado de Assis, *A Semana*, vol. II, Rio, Jackson, 1938).

²⁸ Sobre la importancia del espectador para el espectáculo, Machado se expresa así en “El secreto del Bonzo”: “Si pusiereis las más sublimes virtudes y los más profundos conocimientos en un sujeto solitario, ajeno a todo contacto con otros hombres, será como si ellos no existiesen. Los frutos de un naranjo, si nadie los gusta, no valen tanto como el brezo y las plantas salvajes y, si nadie los ve, no valen nada; o, en otras palabras más enérgicas, no hay espectáculo sin espectador” (p. 120).

literario se complete, porque sin receptor, la literatura no es que carezca de sentido, sino que ni siquiera consigue su fin último, aquel para el que fue creada²⁹.

También en “El espejo”³⁰ -relato en el que asistimos al reflejo de una doble esencia individual, la exterior y la interior- se revela la preeminencia de lo ficcional -representado por lo onírico- sobre lo real, porque el sueño deja escapar el alma interior del personaje, que puede vivir libremente y sin obstáculos:

Quando dormía, era otra cosa. El sueño me aliviaba, no porque sea, como vulgarmente se dice, hermano de la muerte, sino por otra razón. Creo que puedo explicar así ese fenómeno: el sueño, al eliminar la necesidad de un alma exterior, dejaba actuar al alma interior. En los sueños, vestía mi uniforme, orgullosamente, en medio de la familia y de los amigos, que elogiaban mi garbo, que me llamaban alférez; [...]. Pero cuando despertaba, en pleno día, se desvanecía con el sueño la conciencia de mi ser nuevo y único, porque el alma interior perdía la acción exclusiva, y quedaba sometida a la otra, que se empecinaba en no volver... (p. 142)

Lo curioso en este caso es que Jacobina, el protagonista, vive en el sueño; no es que sueñe en él, sino que, como su alma interior queda libre y el estado onírico le posibilita tener otra naturaleza, eso le permite vivir. Al personaje, como a otros muchos de Machado de Assis, le disgusta la realidad roma y simple, tal como se la devuelve un espejo o, lo que es igual, su propia realidad. Pero el uniforme de alférez y el sueño, le

²⁹ Curiosamente, es el mismo planteamiento de algunos teóricos de la Estética de la Recepción, que consideran prioritaria la actividad del lector sobre el sentido del texto. Wolfgang Iser, por ejemplo, distingue entre el texto y la obra, o entre el polo artístico y el polo estético. El *texto* o el *polo artístico*, vinculado al *escenario* de la cita machadiana, tiene que ver con las posibilidades potenciales de significado, y la *obra* o el *polo estético*, vinculada al *espectador*, con las interpretaciones que hace el lector en la lectura (Iser, 1987). La obra es más que el texto, pues el texto se realiza cuando se concreta en la lectura. Como señala Iser, “la convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia” (p. 216), aunque Poulet ya había llegado a la misma conclusión cuando afirmaba que los libros solo adquieren existencia plena en el lector (cf. Georges Poulet, 1969: 54).

³⁰ Sobre este cuento, véase Bosi (1978: xxiii-xxv), Cravzow (1988: 158-160, Proença (2010: 105-106) y Rivas Hernández (2010b, 7-10).

revelan un *yo* interior que los demás valoran y ensalzan, y este hecho le faculta para vivir una fantasía superior a la realidad³¹.

El análisis de estos cuentos evidencia la superioridad que Machado de Assis confería a la ficción sobre la realidad, porque en la ficción –o en sus variantes el sueño o la fantasía- se crean mundos que el personaje –o el narrador- organiza y controla, y solo en ella es posible lo que en la realidad no lo es, fundamentalmente el encuentro amoroso, pero también la manifestación del *yo* más íntimo y, ya en el plano de la diégesis, la explicación de elementos importantes de las tramas. En los relatos, además, Machado crea estancias metaficcionales, porque en todos ellos lo considerado *real* es ficcional, y porque dentro de la ficción hay siempre otra, una duplicación del mundo desde la fantasía. En estos cuentos, Machado no solo muestra ser un extraordinario conocedor del alma humana³², de sus afectos y de sus contradicciones, sino que también se revela como un autor consciente ante el acto de narrar, y avezado en las reglas que impone el género desde un punto de vista narrativo. Todo ello descubre el mundo machadiano -complejo, lúcido, reflexivo- y manifiesta la forma -también compleja, lúcida y reflexiva- en la que el autor estuvo en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves Pereira, R., 1999, “Dom Casmurro pré e pós: fraturas paralelas”, en *Fraturas do Texto: Machado e seus leitores*, Río de Janeiro, Sette Letras.
- Bosi, A., 1978, “Situaciones Machadianas”, en Machado de Assis, *Cuentos*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, ix-xxxvii.
- Bosi, A., 1982, “A máscara e a fenda”, en Alfredo Bosi, *Machado de Assis*, São Paulo, Editora Ática, 437-457.

³¹ Isabel Soler (2000: 68) lo interpreta como signo de fragilidad del ser humano, que necesita “símbolos materiales que lo reafirmen y trascendentalicen su existencia”.

³² A este respecto, véase A. Rivas Hernández, 2010a. Gomes (1982: 369) apunta lo siguiente: “As dissimulações do espírito ou da alma humana, propriamente, captava-as com extraordinária finura, quase sempre a través daquele tipo de microrrealismo psicológico que, na literatura universal, encontrou em Cervantes e Shakespeare os seus mais sagazes intérpretes, um e outro inexcusáveis na arte de producir efeitos excepcionais com o pormenor imprevisito ou simplesmente gravitativo, em determinado momento”. Alves Pereira (1999: 32) también señala el interés del autor por incorporar los abismos del alma y de la mente humanas en novelas como *Don Casmurro*.

- Caldwell, H., 1970, *Machado de Assis. The Brazilian Master and his Novels*, Berkeley / Los Angeles/ London, University of California Press.
- Castro, S., 1999, “Realismo e cosmovisão em Machado de Assis”, en Silvio Castro (dir.) *História da Literatura Brasileira*, volume 2, Lisboa, Publicações Alfa, 329-372.
- Coutinho, A., 1959, *A Filosofia de Machado de Assis*, Vecchi, Rio de Janeiro.
- Cravzow, R. E., 1988, *Four Collections of Short Stories by Machado de Assis*, Michigan, Ann Arbor.
- Fachine Borges, F. N., 1996, “Literatura de cordel: de los orígenes europeos hacia la nacionalización brasileña”, en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, VI, 107-114.
- Facioli, V., 1982), “Várias histórias para um homem célebre”, en Alfredo Bosi, *Machado de Assis*, São Paulo, Editora Ática, 9-59.
- Galante de Sousa, J., 1979, *Machado de Assis e outros estudos*, Rio de Janeiro / Brasília, Cátedra / Instituto Nacional do Livro.
- Gledson, J., 1991, *Machado de Assis. Impostura e Realismo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Gomes, E., 1982, “O microrrealismo de Machado de Assis”, en Alfredo Bosi, *Machado de Assis*, São Paulo, Editora Ática, 369-373.
- Iser, W., 1987, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 215-243.
- Jobim, J. L. (org.), 2001, *A biblioteca de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Topbooks y Academia Brasileira de Letras.
- Machado de Assis, J. M., 1978, *Cuentos*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Machado de Assis, J. M., 1990, *Quincas Borba*, Barcelona, Icaria.
- Machado de Assis, J. M., 1991, *Don Casmurro*, Madrid, Cátedra.
- Machado de Assis, J. M., 1992, *Helena*, Barcelona, Sirmio.
- Machado de Assis, J. M., 1997, *Obra Completa (em três volumes)*, organizada por Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Machado de Assis, J. M., 2001, *Memorial de Aires*, Valladolid, Cuatro. ediciones.
- Machado de Assis, J. M., 2003, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Madrid, Alianza.

- Miguel Pereira, L., 1982, "Confissões: os primeiros romances", en Alfredo Bosi, *Machado de Assis*, São Paulo, Editora Ática, 349-353.
- Nunes, M. L., 1983, *The Craft of an Absolute Winner. Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*, Connecticut, Greenwood Press.
- Pasero, C. A., 2000, "Machado de Assis, cuentista", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 598, abril, 53-66.
- Poulet, G., 1969, "Phenomenology of Reading", en *New Literary History*, 1, 53-68.
- Proença Filho, D., 2010, "El cuento de Machado de Assis", en *Revista de Cultura Brasileira*, nº 7, Nueva Serie, mayo, 99-129.
- Rivas Hernández, A., 2010a, "Amores imposibles (o retratos del alma humana) en tres cuantos de Machado de Assis", en Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de narrar: entre Machado de Assis y Nélida Piñón*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 39-55.
- Rivas Hernández, A., 2010b, <http://recife.cervantes.es/imagenes/File/conferencia%20sobre%20Machado%20en%20BRASIL%20por%20la%20Doctora%20Ascensin%20Rivas.doc.pdf>, (última consulta, 13 de octubre de 2010)
- Santiago, S., 1978, "Retórica da verossimilhança", en *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva.
- Schwarz, R., 1992, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- Schwarz, R., 1997, *Duas menimas*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Soler, I., 2000, "La lógica del instinto y el azar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 598, abril, 67-72.
- Viana Filho, L., 1984, *A vida de Machado de Assis*, Porto, Lello & Irmão editores.